

## ***A insistência do naturalismo em fotografias de ocupação urbana<sup>1</sup>***

### ***The insistence of naturalism in photographs of urban occupation***

Bruno Leites <sup>2</sup>

**Resumo:** *Este texto está orientado a problematizar as seguintes questões: o que quer dizer naturalismo em fotografia? Em que sentido podemos afirmar que o naturalismo insiste em certas fotografias de ocupação urbana? Finalmente, o que difere este naturalismo insistente de outras imagens de ocupação e autoconstrução urbanas? O primeiro movimento deste artigo é retomar discursos sobre naturalismo e fotografia. O segundo movimento é analisar o naturalismo insistente em uma série de fotografias de ocupação urbana, no caso, Copacabana Palace, de Peter Bauza (2016). A análise de Copacabana Palace é feita em comparação com outras imagens de ocupação e autoconstrução urbana: Marrocos (Gabriela di Bella e Gui Christ, 2017), Era o Hotel Cambridge (Eliane Caffé, 2016), Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo, Pedro Maia de Brito, 2018) e Construção (Leonardo da Rosa, 2020), entre outras. A estratégia comparativa é adequada para evidenciar uma insistência (naturalismo) e suas distâncias com relação ao campo que poderíamos designar, provisoriamente, como vitalista ou construtivista.*

**Palavras-Chave:** *Fotografia. Cinema. Ocupação urbana. Naturalismo. Construtivismo.*

**Abstract:** *This text problematizes the following questions: what does naturalism mean in photography? In what sense can we say that naturalism insists on certain photographs of urban occupation? Finally, what makes this insistent naturalism different from other images of urban occupation and self-construction? The first movement of this article is to resume discourses on naturalism and photography. The second movement is to analyze the surviving naturalism in a series of photographs of urban occupation: Copacabana Palace, by Peter Bauza (2016). The analysis of Copacabana Palace is made in comparison with other images of urban occupation and self-construction: Marrocos (Gabriela di Bella and Gui Christ, 2017), The Cambridge Squatter (Eliane Caffé, 2016), Tell this to those who say we've been defeated (Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo, Pedro Maia de Brito, 2018) and Construction (Leonardo da Rosa, 2020), among others. The comparative strategy is suitable to evidence an insistence (naturalism) and its distances to the field that we could provisionally designate as vitalist or constructivist.*

**Keywords:** *Photography. Cinema. Urban occupation. Naturalism. Constructivism.*

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem do 31º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Maranhão, Imperatriz - MA. 06 a 10 de junho de 2022.

<sup>2</sup> Docente (DECOM e PPGCOM/UFRGS), Doutor, bruno.leites@ufrgs.br.

## 1. Introdução

Este texto está orientado a problematizar as seguintes questões: o que quer dizer naturalismo em fotografia? Em que sentido podemos afirmar que o naturalismo insiste em certas fotografias de ocupação urbana? Finalmente, o que difere este naturalismo insistente de outras imagens de ocupação e autoconstrução urbanas?

O primeiro movimento deste artigo é retomar discursos sobre naturalismo e fotografia. Os discursos destacados são relativamente comuns nas referências à fotografia e ao cinema: naturalismo como tema de natureza; como ontologia do aparelho; como verdade da percepção. Gostaria, entretanto, de evidenciar outro discurso sobre o naturalismo e problematizá-lo junto à fotografia: trata-se do naturalismo como degradação, dito também “naturalismo entrópico”, que se desenvolve no tempo e cuja relação com o “natural” reside menos em uma fenomenologia da visão do que em uma concepção sombria de natureza, animalidade e humanidade.

O segundo movimento será pensar o naturalismo insistente em uma série de fotografias de ocupação urbana. Vou explorar o universo das imagens de ocupação urbana a partir do livro de fotografias *Copacabana Palace*, de Peter Bauza. Este livro foi publicado em 2016 pela editora austríaca Lammerhuber. Em 2017, o trabalho foi premiado com o terceiro lugar no World Press Photo, categoria *Contemporary Issues*. Esta série de fotografias premiada internacionalmente, realizada e publicada por um olhar estrangeiro, será oportuna para evidenciar a insistência do naturalismo em imagens de ocupação urbana.

A análise de *Copacabana Palace* será feita em comparação com outras imagens de ocupação e autoconstrução urbana, que estão distantes do naturalismo de degradação: *Marrocos*, *Era o Hotel Cambridge*, *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados e Construção*, entre outras. Essas imagens de ocupação e autoconstrução formam um campo vivo e desejante no universo cinematográfico e fotográfico brasileiro, normalmente articulado com as ocupações e os movimentos de luta por moradia. Adotei a estratégia de focar em *Copacabana Palace* e tecer uma análise comparativa para demarcar uma insistência (naturalismo) e suas distâncias com relação ao campo que poderíamos designar, provisoriamente, como vitalista ou construtivista.

## 2. A Verdade do naturalismo em dois discursos sobre a fotografia

Podemos retomar o clássico texto de Charles Baudelaire, *O público moderno e a fotografia* (2007), para evidenciar a concepção de naturalismo como uma essência ontológica do dispositivo fotográfico. Escrevendo sobre o Salão de 1859, Baudelaire é enfático na crítica ao que chama de naturalismo na pintura e nas artes: o gosto exclusivo pelo Verdadeiro. Em tom irônico, ele imagina o discurso do público que busca a Verdade e natureza: “Creio que a arte é e não pode ser outra coisa além da reprodução exata da natureza (...) o mecanismo que nos oferecer um resultado idêntico à natureza será a arte absoluta”. Logo, o Verdadeiro de que fala Baudelaire, parece mesmo ser um Verdadeiro da aparência, da reprodução exata de um real visto.

Para Baudelaire, o naturalismo é uma espécie de espírito de época na metade do século XIX na França. O naturalismo é mais amplo do que a fotografia, porém, ela aparece como o seu dispositivo por excelência: Daguerre é o Messias, os fotógrafos são os “adoradores do sol”. (BAUDELAIRE, 2007).

O que me interessa não é observar discursos do século XIX sobre a capacidade de a fotografia reproduzir a realidade, mas os primeiros movimentos da associação entre naturalismo e reprodução da realidade. Segundo Ives Chevel (CHEVREL, 2016, n.p., tradução nossa), Baudelaire é um dos primeiros críticos a utilizar o conceito de naturalismo em artes visuais. Alguns anos depois, em 1863, o crítico Jules Castagnary (1892) viria a falar de uma “escola naturalista”, para designar pintores que se dedicavam a “reproduzir a natureza”, equilibrando “verdade” e “ciência”. Vale notar que Castagnary se referia sobretudo a pintores da chamada Escola de Barbizon, como Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny, Jean-François Millet, e àquele que teria sido o primeiro naturalista do “mundo social”, Gustave Courbet. Este grupo de pintores não é aquele que, posteriormente, ficou mais associado à pintura naturalista do século XIX, como Jules Bastien-Lepage.

O dualismo empregado por Baudelaire é largamente sobrevivente no campo da fotografia e do cinema. Nesses casos, o naturalista é apresentado como aquele que procura o Verdadeiro, opondo-se de modo geral a estéticas associadas à modernidade, à opacidade e ao artifício. Eventualmente, o essencial do processo fotográfico também é designado como naturalista, a exemplo do dito por Baudelaire. Nesse sentido, podemos citar o pensamento de

Arlindo Machado (1997)<sup>3</sup>, que utiliza o dualismo para relacionar fotografia, cinema e vídeo. Para ele, certos cineastas e fotógrafos se esforçam para “desviar a história do cinema para fora da linha evolutiva baseada na imagem naturalista”. No entanto, ao trazer consigo uma memória do olhar e do pensamento renascentista, a fotografia teria uma “fatalidade figurativa”, produzindo uma imagem “consistente, estável e naturalista”. O vídeo seria antinaturalista por sua essencial “retórica da metamorfose”, que favoreceria a distorção, a desintegração das formas, a abstração e, logo, a instabilidade dos enunciados.

Nota-se que Machado pensa o naturalismo em relação ao aspecto técnico do aparelho fotográfico. Poderíamos considerar, para alargar a questão, o exemplo de Denilson Lopes, que propõe uma análise sobre o retorno do artifício no cinema brasileiro. O artifício se opõe à “recorrência naturalista, interessada em pensar o artista como observador, cronista e fotógrafo da realidade” (LOPES, 2016, p. 167). Para Lopes, grande parte do Cinema Novo e da Retomada, notadamente na representação do sertão e da favela, são devedores da tradição naturalista, que “afirma o papel do artista como observador e fotógrafo da realidade” (LOPES, 2007, p. 101-102). Notamos a utilização de um dualismo entre artifício e naturalismo, mas sem recorrer a teses ontológicas sobre o naturalismo da câmera de cinema e fotografia.<sup>4</sup>

Outro episódio relevante da relação entre naturalismo e fotografia é o livro de P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1889). Aqui o naturalismo é largamente devedor da pintura impressionista. Emerson afirma, categoricamente: Naturalismo e Impressionismo são a mesma coisa<sup>5</sup>. Quem estaria guiado pela objetividade, preocupado com a obsessão da fidelidade e do detalhe seria o fotógrafo realista, antes cientista do que artista. Segundo a tese de Emerson, naturalista é o fotógrafo das impressões que o mundo objetivo causa em seu sistema visual, com todas as suas imperfeições.

---

<sup>3</sup> Sobretudo capítulos “As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica” e “Formas expressivas na contemporaneidade”.

<sup>4</sup> Como a estética e a política do naturalismo fazem parte dos meus interesses de pesquisa, não posso deixar de notar quando aparecem em diversos textos que não se dedicam propriamente ao tema. É comum o naturalismo ser incluído como algo simplista a ser superado pela modernidade. Um exemplo esteve na associação feita por Ilana Feldmann (2017) entre naturalismo e arte nazista: “Os nazistas classificavam como ‘degenerada’ toda manifestação artística que insultasse o espírito alemão, fugisse aos padrões clássicos de beleza e representação naturalista (em que são valorizadas a perfeição, a harmonia e o equilíbrio das figuras) ou apresentasse de modo evidente ‘falhas’ de habilidade artístico-artesanal. Nesse sentido, a arte moderna, com sua liberdade formal de cunho fundamentalmente antinaturalista, era considerada em sua essência ‘degenerada’.”

<sup>5</sup> A relação entre Émile Zola e outros escritores naturalistas com a pintura impressionista é complexa e repleta de circunstâncias ao longo do tempo. Para um detalhado artigo acerca desta relação, cf. *O naturalismo nas artes plásticas* (FABRIS, 2017).

Uma das consequências do pensamento de Emerson foi a crítica ao excesso de nitidez na fotografia: nossos olhos não veem com tanta nitidez, tampouco veem sempre com o mesmo grau de nitidez. A experiência visual mostra uma grande variação perceptiva, que a fotografia deveria incorporar. Outra consequência notável foi a defesa da utilização da baixa profundidade de campo na fotografia. Emerson argumenta que a fotografia deveria inspirar-se no instante em que a visão estabelece um foco dentro de uma cena, deixando demais elementos nas bordas, recebendo pouca atenção. É uma concepção tanto fisiológica (a visão funciona assim, estabelecendo foco), quanto psicológica (atribuímos atenção para um aspecto, enquanto os demais ficam à margem). É claro que a visão varia continuamente e que, ao olharmos uma paisagem, vamos passeando o olhar e depositando a nossa atenção em diferentes partes da paisagem. Todavia, quando pousamos o olhar, é um processo de foco e seleção que se opera. Para Emerson (1889), a fotografia de arte, dita Naturalista ou Impressionista, deveria orientar-se pela experiência da visão seletivamente focada, deixando à fotografia científica a obsessão pela reprodução total das paisagens e seus detalhes.

### 3. O “natural” do naturalismo

Os discursos destacados até aqui são relativamente comuns nas referências à fotografia e ao cinema: naturalismo como busca pela Verdade; como ontologia do aparelho; como verdade da “impressão”.<sup>6</sup> Todos são parte de uma ênfase que se alterna entre objeto, aparelho e percepção. Gostaria, agora, de evidenciar outro discurso sobre o naturalismo e problematizá-lo junto à fotografia. Uma série de autores vem destacando a complexidade do sentido de naturalismo que emerge no contexto do naturalismo literário do século XIX. Para estes autores, o que define o “natural” do naturalismo é uma concepção soturna da natureza e da animalidade. A natureza é vista como uma força imanente que age para “desfazer” a humanidade. O humano é visto como um estágio frágil e irrisório, película que não consegue esconder as forças naturais e animais que habitam os corpos e determinam o tempo. Como afirma David Baguley, na visão naturalista, a natureza é ontologicamente “demoníaca”, porque ameaça a humanidade,

---

<sup>6</sup> Poderíamos acrescentar a referência ao naturalismo como “fotografia de natureza”. O naturalismo aqui não é exatamente um tipo de olhar, mas sobretudo um tema olhado. É relevante, notar, inclusive, o universo dos chamados “filmes naturais”, como eram frequentemente referidos os filmes documentais até meados dos anos 1940 no Brasil.

sugando-a rumo à indiferenciação com as suas leis, o que implicaria uma abolição das “singularidades humanas” (1990, p. 216, tradução minha).

Nesse sentido, o natural que habita o naturalismo não viria da tentativa de reproduzir uma fenomenologia da visão. Ele seria a face estética de uma rede conceitual que entrelaça ideias acerca do humano, do animal e do natural. Em uma palavra, Baguley define essa visão como “entrópica”, no sentido de constituir uma “visão entrópica” da ação da natureza (1990). Também são notáveis as análises de Gilles Deleuze e Jacques Rancière acerca do “natural” naturalista e sua relação com a psicanálise, ambos atribuindo destaque para o conceito de pulsão de morte. Os autores possuem estudos relacionando naturalismo, psicanálise, pulsão de morte, literatura e, no caso de Deleuze, também o cinema.<sup>7</sup>

Ocorre de o naturalismo como “visão entrópica” ser preterido em debates acadêmicos porque seria uma espécie de análise dos temas representados, ao contrário do naturalismo como fenomenologia da visão. Por outro lado, podemos argumentar que a visão entrópica que move o naturalismo e o seu conceito de naturalidade determina uma série de recorrências estéticas e narrativas que se repetem em naturalismos literários e imagéticos ao longo dos anos.

#### 4. A importância do tempo

O que eu gostaria de destacar é que o naturalismo como “visão entrópica” é dependente de um desenvolvimento no tempo. O artista naturalista precisa produzir sequências no tempo para elaborar suas revelações, seus ciclos intermináveis e o seu fatalismo. Por isso, Baguley destaca as melhores condições que a narrativa longa tem para produzir naturalismo, em comparação com a narrativa curta:

O meio natural para a literatura naturalista continua sendo o romance, porque o naturalismo requer toda a extensão da forma romanesca para apresentar o trabalho dos processos subjacentes e degradantes com os quais o gênero lida, para apresentar o seu essencial desenvolvimento no tempo, tempo este que, para as infelizes vítimas das tragédias da existência cotidiana abordadas neste capítulo (...), é em si mesmo o agente fatal da sua dissolução. (BAGULEY, 1990, p. 102, tradução minha)

---

<sup>7</sup> Cf. *O inconsciente estético* (RANCIÈRE, 2009), *Zola e a fissura* (DELEUZE, 2007) e *A imagem-pulsão* (DELEUZE, 2018). Sobre a relação de Deleuze com o naturalismo, remeto a artigo publicado anteriormente, *Deleuze and the work of death: a study from the impulse-images* (LEITES, 2020).

Tanto Deleuze quanto Baguley destacam que a temporalidade do naturalismo é um elemento central e problemático. Deleuze inclui o naturalismo cinematográfico no contexto das imagens-movimento, entretanto, afirma que os naturalistas introduziram o tempo na imagem (2018, p. 193-217). O ponto crítico, para o autor, é que os naturalistas pararam na obsessão pela negatividade do tempo, sem conseguir observá-lo como uma multiplicidade. Baguley destaca algo da mesma ordem: “É uma literatura na qual o tempo é fundamentalmente problemático, porque é apresentado como um processo de contínua erosão” (1990, p. 222, tradução minha). Portanto, o tempo flui, mas sempre no sentido da dissolução da forma, do apagamento das diferenças, rumo a uma idêntica bestialidade que é ontologicamente negativa.

A narratividade naturalista pode ser caracterizada como entrópica ou repetitiva. A entrópica narra grandes “quedas” (BAGULEY, 1990), com “linhas de inclinação” (DELEUZE, 2018), se interessando pela transição que sai do estável, passa pelo instável e chega à dissolução das formas e relações. No caso da narrativa repetitiva, ela está baseada na exposição de ciclos intermináveis, que se renovam indefinidamente, continuando uma dada situação de miséria. Baguley também afirma que a repetição na narrativa naturalista pode estar vinculada a tendências de narrativas do cotidiano, estilo “fatias de vida” sem a adoção de tempos fortes e peripécias que fazem parte das narrativas tradicionais.<sup>8</sup>

No momento, mais do que expor características da narratividade naturalista, é necessário evidenciar e explorar algumas consequências da premissa que está implícita nas considerações anteriores. Como afirmei anteriormente, o naturalismo da entropia e da pulsão de morte é dependente de uma exposição no tempo, que permita ao artista explorar sua compreensão sobre os destinos do humano em seus entrelaçamentos com o animal e o natural. No caso da fotografia, as possibilidades para a expansão desta vertente de naturalismo sequencial são mais limitadas. Sem querer associar categoricamente a fotografia à prática do instantâneo, penso que é preciso considerar que literatura e cinema tiveram mais condições narrativas de explorar o naturalismo entrópico em seu desenvolvimento no tempo.

## **5. Copacabana Palace I: prédio não desejado**

Em imagens de ocupação urbana, é comum que títulos façam referência aos prédios e endereços. Normalmente, o espaço habitado não é contexto para a produção de narrativas

---

<sup>8</sup> Para desenvolvimento mais longo sobre conceito de naturalismo e suas narrativas, permito-me remeter a publicação anterior, *Cinema, Naturalismo, Degradação* (LEITES, 2021).

diversas, ele é uma materialidade relevante para o olhar que a imagem dirige às possibilidades de lutas por moradia. Em muitos filmes e fotografias de ocupação urbana, o prédio é objeto de desejo: ocupado, cuidado e reconstruído, o prédio de *Era o hotel Cambridge* ganha vitalidade com os moradores vindos de diversas regiões do Brasil e do mundo. O livro *Era o hotel Cambridge: arquitetura, cidade e educação* (CAFFÉ, 2017) é uma espécie de comentário teórico e pedagógico sobre o filme, feito com alguns textos e muitas fotografias. Neste livro, a fotografia e o texto comentam o filme e vemos toda a importância atribuída à reconstrução do espaço.

No fotolivro *Marrocos*, sobre a ocupação do edifício do Cine Marrocos, encontramos a seguinte estratégia: a fotografia de duas páginas do corredor vazio se abre em quatro páginas e vemos quatro retratos de moradores, produzidos no mesmo corredor. Cada morador é único, tem uma roupa que o diferencia e porta instrumentos que remetem à sua atividade. Os moradores usam roupas coloridas e estão posicionados no centro da região de maior luminosidade, vinda da janela. Assim, se destacam em meio ao prédio com corredores acinzentados e pouco iluminados. Ao adotar este dispositivo, o fotolivro *Marrocos* produz um prédio que se abre para mostrar seus múltiplos e iluminados moradores, que conferem vitalidade ao espaço.

Ao longo do livro, a estratégia “de abertura” é repetida. Nas vezes em que “o prédio se abre”, vemos a evolução da narrativa de ocupação: primeiro, retratos dos moradores; depois, as múltiplas telas de televisão que eles assistem; logo, o processo de despejo; e, finalmente, dezenas de quartos vazios e tristes, com objetos que ficaram e que prestam o testemunho de uma vitalidade que agora não existe mais no prédio desocupado.

O olhar desejante e construtivo a respeito dos prédios, que vemos em *Era o hotel Cambridge* e *Marrocos*, entre outros, não diz respeito a *Copacabana Palace* e ao naturalismo que insiste nessa série de fotografias. O título do livro visa explorar uma contradição com o luxuoso hotel da Zona Sul do Rio de Janeiro, embora o prédio fotografado fosse mais conhecido como Jambalaia.

Ao longo do livro, o prédio do *Copacabana Palace* está sempre presente. Em algumas imagens, o prédio é o tema principal: há fotografias com ângulo aberto que mostram a fachada, há uma fotografia com o prédio refletido em uma poça de água imunda, repleta de lixo de todas as ordens. Ao longo da série, a situação do prédio não se alterna. É uma complicada estabilidade



em que o prédio é dominado pela sujeira (FIG. 2), os corpos são integrados à paisagem deplorável (FIG. 2) ou curvam-se sob a força da grande e sombria estrutura.



FIGURA 2 –Prédio não desejado em *Copacabana Palace*.

FONTE – *Copacabana Palace* (BAUZA, 2016).

## 6. *Copacabana Palace* II: o destino da palavra

Assim como *Marrocos* e *911* (CIA DE FOTO, 2006), *Copacabana Palace* possui uma galeria de retratos de moradores da ocupação urbana. Na imensa maioria dos retratos, pessoas aparecem apenas com suas roupas, sem objetos nas mãos. Dois retratos constituem exceção: um homem segura um livro; outro segura um martelo e veste acessórios de uma construção (luva, capacete). A presença do livro e do martelo nesses retratos é uma excepcionalidade. Por meio deles, podemos evidenciar uma quase-ausência: o letramento e o trabalho praticamente inexistem em toda a série.

Em *Copacabana Palace*, vemos um amplo processo de extrativismo. O homem extrai a vitalidade do animal e extrai o que pode do prédio e das máquinas. O prédio e o ambiente pressionam o homem e o reduzem a um estado de bestialização, transformando-o em um ser que cresce em meio ao lixo sem trabalho e sem letramento (FIG. 2). Uma fotografia relevante nesse sentido mostra um cavalo morto no primeiro plano da imagem. Atrás, vemos um carro destruído, com anúncio de “venda de peças”. No plano de fundo, há o grande prédio em ruína

(FIG. 3). O ferro velho para desmanche de máquinas é a atividade por excelência dentro de um ciclo de extrações (do prédio, da vida dos animais, da figura humana que desfalece na fotografia do final da série).



FIGURA 3 – Extrativismo generalizado em *Copacabana Palace*  
FONTE – *Copacabana Palace* (BAUZA, 2016).

A aposta de *Copacabana Palace* de enfatizar a ocupação como um ciclo de desmanches também implica em uma ausência de interesse pelos processos de organização que existem em quaisquer comunidades. Nesse sentido, *Copacabana Palace* se distancia de uma rica série de imagens construtivistas em torno da ocupação e da autoconstrução urbana. As conversas e reuniões de organização das comunidades são frequentes em filmes como *Memórias de Izidora* (SILVEIRA; DE PAULA; FREITAS; VIEIRA; RESENDE, 2016) e *Entre nós talvez estejam multidões* (BENFICA; MAIA DE BRITO, 2020), entre outros. Em alguns filmes, o processo de novas ocupações recebe destaque<sup>9</sup> e, então, vemos uma complexa organização, que envolve longo planejamento, articulação entre diversas ocupações, divisão rigorosa das atividades, estabelecimento de prioridades na chegada aos novos espaços (equipes de limpeza, de elétrica, de segurança, de alimentação etc.), equilíbrio para alternância entre a espera e a evolução rápida

<sup>9</sup> Por exemplo, em *Dia de festa* (VENTURI, 2006), *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados* e *Era o hotel Cambridge*.

rumo aos objetivos ao longo de todo o processo, posteriormente, uma batalha jurídica para manutenção dos espaços.

De maneira geral, em imagens de autoconstrução e ocupação urbana, a palavra tem uma função importante em todo o processo de organização. Ela serve para articular as memórias, distribuir as atividades, informar as prioridades e dificuldades jurídicas. Em *Construção* (DA ROSA, 2020), há um plano notável acerca da função da palavra na nova comunidade familiar que se instalou. Uma das últimas imagens do filme é o primeiro plano de uma carta de princípios que está fixada na parede da casa recém-construída. Ali vemos uma lista de princípios, as “regras para todos os filhos”: quantas horas podem utilizar celular e internet; a liberação de uso geral nos finais de semana, caso respeitem o dever de estudar; as consequências em caso de não cumprimento – “Não havendo concordância e se houver reclamação, só terão liberdade de internet e play quando eu quiser. Ass: mãe” (FIG. 4).<sup>10</sup>

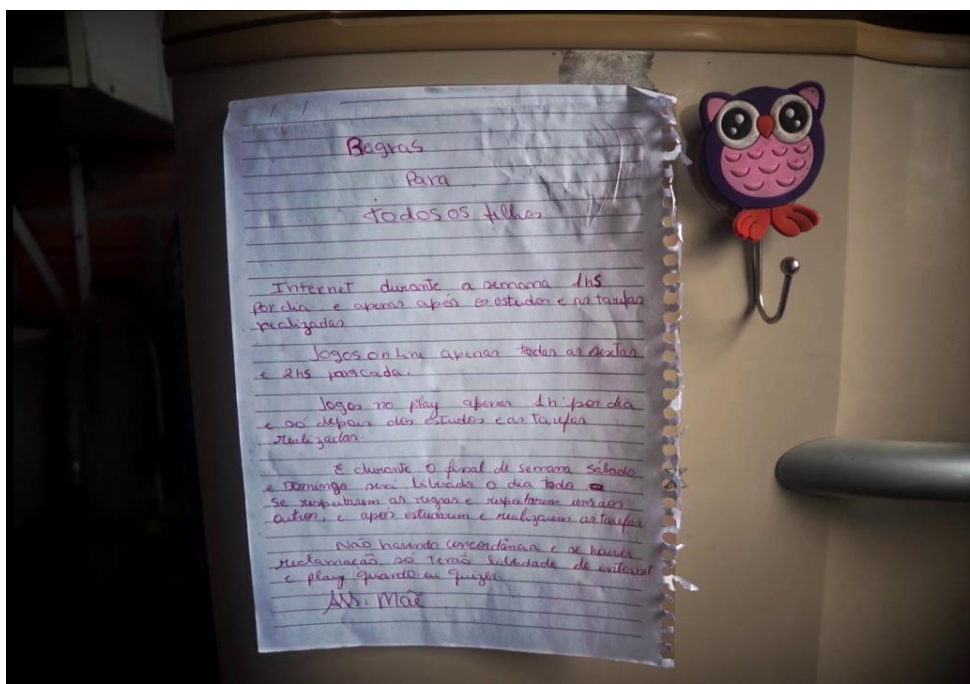


FIGURA 4 – Primeiro plano das “Regras para todos os filhos”, em *Construção*.  
FONTE – *Construção* (DA ROSA, 2020).

<sup>10</sup> Ver também a coleção de “Exemplos de comunicação”, que consta em *Era o hotel Cambridge: arquitetura, cinema e educação* (CAFFÉ, 2017, p. 38-39): é uma série de fotografias de regras, avisos, chamadas e escalas que constam na ocupação, muito próximas do plano de *Construção*.

Voltando a *Copacabana Palace*, notamos a ausência de interesse nos processos organizativos, ainda que tímidos. Não há fotografias de reuniões e atos de reivindicação. O que vemos, no máximo, é um grupo de moradores que parece escutar alguém falando. Nesta fotografia, o enquadramento só mostra os rostos angustiados. De resto, no livro, vemos apenas pequenas aglomerações. Com relação à palavra escrita, ela está nas paredes, mas, via de regra, é um contexto desimportante para os interesses da fotografia. Quando a imagem se interessa pela escrita da parede, é para mostrar no centro da imagem as iniciais do CV, provavelmente em referência à organização do Comando Vermelho.

A imagem mais extrema a propósito do destino da palavra em *Copacabana Palace* está no livro escolar despedaçado e engolido pela terra em uma fotografia (p. 72-73). A câmera vira-se para o solo e enquadra três objetos altamente simbólicos no centro da imagem: o livro escolar rasgado; a boneca loira com olhos azuis, sem roupas, sem pernas e com apenas um dos braços; uma latinha, que parece ser de cerveja, amassada. A terra é escura, tem galhos e folhas, mas um evidente sinal de queimada. Outros objetos pequenos também estão no enquadramento, mas o centro do quadro e da iluminação é dedicado ao caderno, à boneca e à lata amassada. Certamente, essa organização dos objetos na fotografia revela, por meio de uma simbolização sobre “o descarte” das letras e da infância na ocupação, o destino que a palavra encontra na lógica de *Copacabana Palace*.

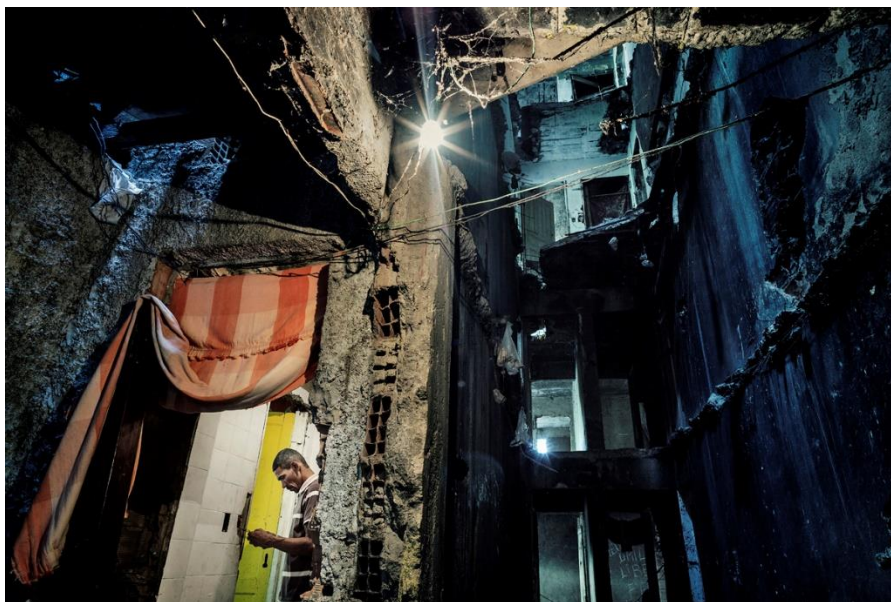
### **7. Copacabana Palace III: política de luzes**

Iluminar um prédio e organizar sua fiação elétrica é uma das formas de dar vitalidade à construção e permitir que ela seja apropriada de diversas maneiras. Em *Era o hotel Cambridge*, logo no início do filme, um problema na bomba de água coloca a equipe de elétrica em alerta. Ao começar o reparo, um susto: o prédio fica completamente na escuridão. O quadro escuro na tela, logo iluminado por uma lanterna, dura alguns segundos. Em seguida, a eletricidade retorna e o quadro se ilumina de novo. Com essa cena, somos apresentados a uma pequena equipe de moradores que se ocupa de funções técnicas de eletricidade e encanamento. São moradores com diversos níveis de especialidade que colaboram entre si. Ao longo do filme, retornaremos algumas vezes a este espaço: é escuro, sem janelas e com iluminação fraca. Poderíamos dizer que a iluminação das cenas dentro desse espaço é realista, simulando uma ordem de simplicidade, incorporando baixa intensidade, dureza e descontinuidade. Ao longo do filme, vemos esse espaço se configurar como ambiente de amizade e fabulação por parte

dos moradores do prédio. Ele é definido progressivamente como um espaço de encontros que está “na base” do prédio tanto do ponto de vista técnico (a energia que flui pelas entranhas do prédio), quanto simbólico (os encontros e a amizade que flui entre a maior parte dos moradores).

Outra política de luzes, neste caso, como plasticidade da ocupação urbana na imagem, aparece no primeiro bloco de *Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados*. As pequenas luzes chegam no local escuro e se movimentam como vagalumes, preparando o terreno, povoando o espaço. Não é difícil lembrar da análise de Didi-Huberman (2011) acerca da sobrevivência dos vagalumes, com suas luzes que se diferenciam tanto da escuridão quanto da hiperluminosidade do fascismo.

No caso de *Copacabana Palace*, a eletricidade também recebe atenção inúmeras vezes. Normalmente, vemos fios soltos e improvisados que correm pelas paredes. Em uma fotografia, o primeiro plano da lâmpada mostra uma luz muito fraca, que ilumina apenas o entorno, revelando uma acumulação de sujeira, teias e outros rastros de insetos. Há apenas uma fotografia com manutenção elétrica que, a propósito, é uma das raras fotografias com alguma ordem de trabalho na série (FIG. 5). Nesta fotografia, o homem que trabalha está deslocado para a esquerda inferior do quadro. Embora pequeno, ele recebe destaque porque está na região de maior luminosidade e emoldurado por uma porta aberta. Acima dele, vemos a ruína de muitos andares do prédio e suas múltiplas portas. A fotografia explora uma relação de superfície e profundidade: a luz vem das profundezas por um fio, mas a manutenção só é suficiente para iluminar uma parcela ínfima da superfície. O que se revela não é nada animador: sujeira, insetos, ruína, é isso que insiste e domina os espaços em sua profundidade. Nesse sentido, a luz em *Copacabana Palace* não está associada a uma vitalidade que vem ocupar a escuridão; ela é um pequeno feixe que ilumina parcamente a superfície, apenas o suficiente para mostrar as camadas da miséria que está nas entranhas do espaço e que se avizinha perigosamente.

FIGURA 5 – Profundidade da ruína em *Copacabana Palace*.FONTE – *Copacabana Palace* (BAUZA, 2016).

## 8. *Copacabana Palace* IV: desfalecer como destino

Uma das últimas fotografias de *Copacabana Palace* mostra uma mulher caminhando à beira da rodovia (p. 206-207). Ela está de costas. À esquerda, vemos os prédios. À direita, um carro que vem pela estrada e cujas luzes produzem um quadrado claro na imagem. Vemos que a mulher veste uma saia, um “top” e um salto alto. Ela carrega uma pequena bolsa na mão esquerda. É impossível saber se a fotografia representa uma cena de prostituição, mas seria razoável pensar que esta é a tese produzida pelo livro. De todo modo, a imagem mostra um processo de apagamento do humano. A mulher que caminha está borrada, provavelmente devido ao deslocamento feito durante a longa exposição frequentemente necessária em fotografias noturnas. Em meio a um conjunto de figuras fixas (o prédio, a árvore, o matagal, o poste de luz), a mulher que caminha, única figura humana na cena (exceto por alguns curiosos nas janelas ao longe), está borrada. Não se trata de um borrão absoluto: o que vemos são traços sutis, pouco constituídos, como se essa figura estivesse se apagando em sua caminhada entre os prédios e os carros.

A perspicácia de tal figuração do desfalecimento da figura humana no interior do ambiente é questionável. Poderíamos considerá-la uma metáfora fácil a partir da utilização do recurso fotográfico. Contudo, até aqui ainda estaríamos no campo da observação de uma fotografia unitária, com suas potencialidades e limitações. Quando observamos esta fotografia

no contexto de *Copacabana Palace*, vemos aflorar uma direção suplementar. Na página anterior à fotografia da mulher que desfalece, já no final do livro, o que vemos é uma grande inserção textual. Em duas páginas pretas, lemos a mesma frase, em alemão, inglês e português: “Ihr Leben wurde nicht entworfen, es wurde verworfen”, “Their lives were not conceived, they were discarded.”, “Suas vidas não foram projetadas, foram rejeitadas.” (p. 204-205).

A inserção dessas frases tão destacadas não passa despercebida. Na esteira de Jacques Rancière, penso que é preciso compreender as fotografias como agenciamentos de funções de texto e de imagem, no sentido de uma “frase-imagem” (2012, p. 56). Neste caso, a inserção de um texto tão incisivo, tão pouco nuançado, produz um grande efeito sobre o conjunto da série. Após quase 200 páginas de fotografias sem texto, lemos frases que nos convidam a direcionar o sentido e até a produzir uma ordem de narratividade. Ao chegarmos na fotografia do “desfalecimento” da figura humana, já estamos convidados a interpretá-la como a figuração do processo de “descarte” ou de “rejeição” de uma vida.

A frase sobre o descarte de vidas produz uma relação no tempo. Não sabemos se a vida na ocupação é o resultado de um descarte, ou se o descarte é a consequência da vida na ocupação. Mas sabemos que a frase reforça uma relação no tempo, um antes e/ou depois, em que o descarte é destinação. Como vimos, o naturalismo como “visão entrópica”, em relação com a “pulsão de morte”, é associado a uma sequencialidade, que pode ser uma narrativa entrópica ou uma grande sequência de repetições. Muitas vezes, o naturalismo é uma reunião de ambos. No caso de *Copacabana Palace*, a tônica é uma repetitividade: do prédio, do lixo, dos bebês nos apartamentos, dos carros despedaçados. No final, todavia, somos apresentados a uma pequena narratividade, que procura mostrar um destino comum “em queda”, que afirma: desfalecer é o destino.

### **9. Considerações finais: o inumano naturalista**

Em sua crítica ao naturalismo, Lukács (1965) afirma que ele se define pela exposição descritiva da inumanidade. Para compreendermos a crítica de Lukács, temos que considerar sua concepção de que o capitalismo é produtor de inumanos. No desenvolvimento desse amplo processo, todavia, há muita revolta, resistência, sucessos e fracassos relativos. Podemos entrever que, de alguma maneira, para Lukács a inumanidade nunca pode ser absoluta, porque sempre haverá a possibilidade de organização e ação. Dito isto, podemos compreender um importante aspecto da crítica de Lukács ao naturalismo: para ele, embora o naturalismo

compreenda a existência de inumanos no capitalismo, ele apresenta-os como já-dados, corpos passivos que não resistem, nem se organizam.<sup>11</sup>

Não é difícil observar a ordem de inumanidades em *Copacabana Palace*. A série de quase-ausências é notável: a organização, as atividades, o trabalho, a resistência, as linhas de fuga, o construtivismo. A crítica de Lukács parece se dirigir diretamente a *Copacabana Palace*. Contudo, não precisamos assumir totalmente a visão crítica de Lukács a propósito do naturalismo em geral. O melhor naturalismo não é apenas a história de vidas reduzidas a suas pulsões corporais, mas a história de uma confrontação entre a atividade e a passividade. Utilizo aqui os termos de Jacques Rancière (2009): como uma arte das “ilusões da vontade”, o naturalismo sabe que a vontade não é soberana frente às forças da matéria sem vida. No entanto, não se exime de narrar essa disputa, que está no âmago do “inconsciente estético”.

O que se destaca no naturalismo, para Rancière, é a disputa que tem como vencedora a morte, mas como uma disputa frente a muita “atividade” da inteligência humana e apresentando, finalmente, linhas de fuga para a vida. Penso que este é um conflito do melhor naturalismo, incluindo aquele que se dedicou a “estudar” a vida em habitações coletivas precárias. Para citar dois exemplos, podemos ficar com clássicos: *O cortiço* (AZEVEDO, 2015) e suas múltiplas histórias de construção e degradação no entorno do prédio; *Amarelo manga* (ASSIS, 2003) e suas personagens que se revoltam e, pelo menos potencialmente, dão margem a novos processos de organização. Nesse sentido, não basta dizer que *Copacabana Palace* é herdeiro de um naturalismo entrópico e repetitivo, mas que o faz sem atingir as dinâmicas que fizeram algumas obras terem um duradouro interesse.

A parte textual que acompanha as fotografias na série *Copacabana Palace* reivindica o uso do termo “descarte” para falar das vidas fotografadas (p. 204-205). Este paradigma da vida descartada ou rejeitada define *Copacabana Palace* e o distancia largamente das imagens vitalistas e construtivistas que acompanham ocupações e autoconstruções urbanas no Brasil. Não é fortuita a quase ausência de palavras e atividades, em uma imagem que procura ver a vida no que ela tem de “descartada” ou “rejeitada”. O vocabulário do descarte também aparece em *Marrocos*, mas, neste caso, descartado é o “lugar” e não a vida (DI BELLA; CHRIST,

---

<sup>11</sup> "Não nos vemos em face de um homem vivo que compreendamos e amemos como tal e que no curso do romance vá sendo espiritualmente deformado pelo capitalismo; vemo-nos, isso sim, em face de um morto que passeia no palco das imagens, as quais são descritas com consciência cada vez mais clara do seu ser morto. O fatalismo dos escritores e a capitulação deles - ainda quando a contragosto - em face da inumanidade no capitalismo determinam a ausência de efetiva evolução nestes ‘romances evolutivos’" (LUKÁCS, 1965, p. 83).



2017). O lugar “descartado” é ocupado pela vitalidade das pessoas, que o transformam em um local de cultura. A visão de que uma vida pode ser “descartada” já contém uma política, que recusa em ver na vida um excedente não apropriável, com regiões de “inteligência, experiência, conhecimento e desejo” que “excedem” e podem se transformar em organização e revolta.<sup>12</sup>

## Referências

Textos:

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 5ª ed. São Paulo: L&M Pocket, 2015.

BAGULEY, David. **Naturalist fiction: the entropic vision**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **O público moderno e a fotografia**: Carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859 [20/06/1859]. Tradução e comentários de Ronaldo Entler, 2007. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>>. Acesso em: 11 mar 2022.

CASTAGNARY, Jules-Antoine. Salon de 1863. In: CASTAGNARY, Jules-Antoine. **Salons (1857-1870)**. Tome premier. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1892. p.100-182. Disponível em : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k550068>>. Acesso : 5 jul 2020.

CHEVREL, Yves. Naturalisme. **Encyclopædia Universalis** [on-line], 2016. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/naturalisme/>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

DELEUZE, Gilles. Do afeto à ação: a imagem-pulsão. In: DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. Zola e a fissura. In: DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 331-342.

DIDI-HUBERMAN. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EMERSON, Peter Henry. **Naturalistic Photography for Students of the Art**. Londres: Gilbert and Rivington, 1889.

FABRIS, Annateresa. O naturalismo nas artes plásticas. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (org.). **O naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017. pp. 555-587

FELDMAN, Ilana. Notas da edição brasileira. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Ed. 34, 2017. pp. 75-85

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na cultura**. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

---

<sup>12</sup> Este trecho final tem inspiração no pensamento da “multidão”, de Hardt e Negri: “Este excedente, no nível filosófico mais abstrato, é a base sobre a qual o antagonismo transforma-se em revolta. Em outras palavras, a privação pode gerar raiva, indignação e antagonismo, mas a revolta só surge com base na riqueza, ou seja, um excedente de inteligência, experiência, conhecimento e desejo” (HARDT; NEGRI, 2005).

LEITES, Bruno. **Cinema, Naturalismo, Degradação**: Ensaios a partir de filmes brasileiros dos anos 2000. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2021.

LEITES, Bruno. Deleuze and the Work of Death: A Study from the Impulse-Images. In: **Deleuze and Guattari Studies**, Edinburgh University Press, v. 14, n.2, 2020, pp. 229-254. Disponível em: <<https://www.eupublishing.com/doi/pdf/10.3366/dlgs.2020.0400>>. Acesso em: 10 mar 2022.

LOPES, Denilson. Nem sertão, nem favela. In: LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Ed. UnB, 2007. pp. 101-112.

LOPES, Denilson. O retorno do artifício. In: LOPES, Denilson. **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: HUCITEC, 2016. pp.167-187

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever. In: LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

Fotografias e Filmes:

911. Realização: Cia de foto. São Paulo: Cia de foto, Twinstudio, 2006. Disponível em: <<https://vimeo.com/5820275>>. Acesso em: 20 jan 2020. Postado por *ciadefoto*.

AMARELO MANGA. Direção: Cláudio Assis. Recife: Parabólica Brasil, Olhos de Cão Produções Cinematográficas, 2003.

BAUZA, Peter. **Copacabana Palace**. Baden, Austria: Edition Lammerhuber, 2016.

CAFFÉ, Carla. **Era o hotel Cambridge**: arquitetura, cinema e educação. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

CONSTRUÇÃO. Direção: Leonardo Rosa. Produção: Saturno; UFPel, 2020.

CONTE ISSO ÀQUELES QUE DIZEM QUE FOMOS DERROTADOS. Direção: Aiano Benfica, Camila Bastos, Cristiano Araújo, Pedro Maia de Brito. Belo Horizonte: MLB/Miúdo Cinematográfico, 2018.

DI BELLA, Gabriela; CHRIST, Gui. **Marrocos**. São Paulo: 2017.

DIA DE FESTA. Direção: Toni Venturi. Produção: Neurotika; Pássaro Films; Olhar Imaginário; Aityzem Television; DE Productions, 2006.

ENTRE NÓS TALVEZ ESTEJAM MULTIDÕES. Direção: Aiano Benfica e Pedro Maia de Brito. Produção: Amarillo Produções Audiovisuais, 2020.

ERA O HOTEL CAMBRIDGE. Direção: Eliane Caffé. São Paulo: Aurora Filmes, Fandango Sales, 2016.

MEMÓRIAS DE IZIDORA. Direção: Vilma da Silveira, João Victor Silveira de Paula, Kadu de Freitas, Edinho Vieira e Douglas Resende, 2016.

WEISBERG, Gabriel. **Illusions of reality**: naturalist painting, photography and cinema 1875-1918. Amsterdam: Van Gogh Museum; Helsinki: Ateneum Art Museum; Bruxelas: Mercatorfonds, 2010.